

DŽEVADA KARAHASANA PISANIE OGRODÓW

Dževad Karahasan – Garden Writing

MAGDALENA BOGUSŁAWSKA

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: m.boguslawska@uw.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8900-0458>

Abstract

The subject of analysis in this article is the collection of essays *Knjiga vrtova* (“The Book of Gardens”) by one of the most important contemporary writers of Bosnia and Herzegovina, Dževad Karahasan. This volume is the author’s compilation of texts on various topics that are linked together by the theme and the metaphor of a garden. *The Book* can be treated as a literary collection of gardens, which becomes a framework for a story about the culture of Bosnia steeped in Islamic spirituality; the culture that is seen both from the specifically local as well as universal perspective. Even in terms of composition, Karahasan’s *Book* refers to the architecture of a garden, which can be easily associated with the etymology of the term *anthology* meaning ‘a collection/ bouquet of flowers’. In the work of the Bosnian writer, the compositional and narratological function of the garden is given a defined, oriental frame of reference – primarily in the form of *The Book of One Thousand and One Nights*, where the garden becomes a key element of almost every story that makes up this work. The reflection on Karahasan’s literary concept that reveals itself in *The Book of Gardens* is an attempt to answer questions about how the experience and tradition of Islamic literary and visual culture (arabesque) influence author’s act of anthologizing, and how they affect contemporary perceptions of Bosnianness.

Keywords: Dževad Karahasan, garden, arabesque, anthologizing, Islamic spirituality, Bosnia

Streszczenie

Przedmiotem analizy w tym artykule jest zbiór esejów *Knjiga vrtova* (*Księga ogrodów*) pióra jednego z najważniejszych współczesnych pisarzy Bośni i Hercegowiny, Dževada Karahasana. Tom jest autorską konfiguracją różnych tematycznie tekstów, które łączy motyw i metafora ogrodu. *Księgę* można potraktować jako literacką kolekcję ogrodów, która dla autora staje się ramą opowieści o przesyconej duchowością islamu kulturze Bośni, widzianej zarówno w specyfice lokalnej, jak i perspektywie uniwersalnej. Także pod względem kompozycji *Księga* Karahasana

nawiązuje do architektury ogrodu, co łatwo można skojarzyć z etymologią terminu *antologia*, oznaczającą zbiór/bukiet kwiatów. U bośniackiego pisarza kompozycyjno-narratologiczna funkcja ogrodu zyskuje określony, orientalny układ odniesienia – przede wszystkim w postaci *Księgi tysiąca i jednej nocy*, gdzie ogród staje się węzłowym elementem niemal każdej, składającej się na to dzieło historii. Namysł nad literackim konceptem Karahasana, zmaturalizowanym w *Księdze ogrodów*, ma być próbą odpowiedzi na pytania o to, w jaki sposób doświadczenie oraz tradycja islamskiej kultury piśmienniczej i wizualnej (arabeska) modeluje autorski gest antologizowania, a także jak oddziałuje na współczesne postrzeganie bośniackości.

Słowa kluczowe: Dževad Karahasan, ogród, arabeska, antologizowanie, islamska duchowość, Bośnia

Język i metafizyka ogrodu

Opowieść o ogrodzie jako początku/źródle, a zarazem celu ludzkiej egzystencji jest jedną z tych najważniejszych zapisanych w Księdze – Biblii chrześcijan oraz w wersetach Koranu. A zatem topos ogrodu – podobnie jak figura Księgi – to punkt, w którym spotykają się kultury chrześcijaństwa oraz islamu; to miejsce wspólne, łączące wytworzone na gruncie obu religii duchowe imaginaria. Silnie ze sobą sprzężone islam i chrześcijaństwo zyskują w bośniackiej kulturoserferze różnorodne literackie wykładnie.

Za sprawą Iva Andrićia – noblisty, którego prozatorska twórczość z jednej strony na trwałe wpisała się w literackie kanony narodów dawniej tworzących Jugosławię, z drugiej zaś stała się przedmiotem prowadzonych przez nie sporów tożsamościowych – koegzystencja obu uniwersów cywilizacyjnych i symbolicznych jest najczęściej postrzegana przez pryzmat figury mostu. Z jednej strony most upostaciowuje więź, dialog i otwarcie na inność, z drugiej zaś przypomina o hegemonii imperiów, władzy naruszającej organiczną równowagę między zadomowionymi tu religiami i etnosami; zaświadcza o historii odbierającej jednostkom sprawczość¹. Zgoła inną formułę konceptualizacji doświadczenia współobecności i wzajemnych oddziaływań islamu i chrześcijaństwa w Bośni proponuje Dževad Karahasan (ur. 1953), jeden z najważniejszych współczesnych pisarzy bośniackich, w Polsce znany przede wszystkim jako autor wyboru esejów *Sarajewska sevdalinka* i prozatorskiego tomu *Doniesienia z krainy ciemności (Izvejaštaji iz tamnog vilajeta)*, obu wydanych przez Ośrodek „Pogranicze” w Sejnach². Autor ten w opublikowanej w 2004 r. autorskiej antologii esejów

¹ Przykładem spojrzenia na kulturę Bośni i Hercegowiny przez pryzmat kategorii mostu jest publikacja opracowana przez K. Czyżewskiego et al., *Księga Mostu. Knjiga Mosta. Book Bridge*, Sejny 2006, będąca pokłosiem cyklu warsztatów pt. *Neimar – budowniczy mostów*, organizowanych w Mostarze i Sejnach przez sejneński Ośrodek „Pogranicze”.

² Dž. Karahasan, *Sarajewska sevdalinka*, tłum. D. Cirlić-Straszyńska i J. Pomorska, Sejny 1995; tegoż, *Doniesienia z krainy ciemności*, tłum. M. Waligórski, Sejny 2007.

*Knjiga vrtova*³ (Księga ogrodów) kluczem rozpoznania dotyczących wewnętrznych układów bośniackiej przestrzeni symbolicznej czyni ogród.

Kanoniczna powieść Andricia *Most na Drinie (Na Drini ćuprija)* utrwała zanurzony w obyczajowych i historycznych realiach epicki, panoramiczny obraz losów małej kasaby, położonej na pograniczu światów wschodniego i zachodniego, której biografia odzwierciedla losy lokalnej społeczności dramatycznie splecione z dziejami państwa osmańskiego i monarchii habsburskiej. Z kolei Karahasana, którego twórczość powieściopisarską Sanjin Kodrić określa mianem metapostmodernistycznej⁴, w *Księdze ogrodów* odchodzi od monolitycznej, epickiej narracji na rzecz eseistycznych rozważań, w których swą uwagę kieruje ku sensom zakotwiczonym w duchowym doświadczeniu bośniackiej kultury, w jej archetypowych pokładach. Interesują one autora nie tyle jako wartości bezpośrednio determinujące rzeczywistość społeczną, ile przede wszystkim jako impuls literackiej kreacji, jako metafizyczny wymiar twórczego myślenia i działania. Tym artystycznym eksploracjom odpowiada zarówno wybór eseju, a więc gatunku otwartego na łączenie i krzyżowanie się różnych, często odległych rejestrów percepcji świata, jak i zamysł kompozycyjny autorskiej antologii. Jak wskazuje tytuł zbioru, ów koncept został oparty na skojarzeniu księgi, będącej domeną słowa i pisania, sumą wiedzy, tradycji i ducha, oraz ogrodu, czyli obszaru wzmoczonej pracy wyobraźni, „miejsca filozoficznego”⁵, otwartego na przeżycie metafizyczne i estetyczne, jak również – w myśl Michela Foucaulta – ogrodu jako heterotopii.

Warto wspomnieć, że ogród stanowi temat stale obecny w twórczości Karahasana. Oprócz omawianego tomu esejów, gdzie występuje w funkcji lejtmotywu organizującego całość i wyznaczającego relacje między poszczególnymi esejami, pisarz sięga poń również w powieściach: *Istočni divan* (Wschodni dywan), *Šahrijarov prsten* (Pierścień Szachrijara), *Sara i Serafina* i *Što pepeo priča* (Co opowiada popiół)⁶. Cyrkulacja motywu w obrębie literackiego opusu

³ Dž. Karahasana, *Knjiga vrtova*, Sarajevo 2004. Ten oraz pozostałe cytaty z książki Karahasana w przekładzie autorki niniejszego artykułu. W dalszym toku tekstu każdy z cytatów z książki Karahasana opatruję numerem strony umieszczonym w nawiasie.

⁴ Na przykładzie powieści Karahasana *Istočni divan* Kodrić wyjaśnia, że pojęcie to odnosi się do utworu, który będąc dziełem postmodernistycznym, równocześnie dodatkowo weryfikuje i przewartościowuje postmodernistyczny paradygmat. Vide S. Kodrić, *Postmoderniziranje Orijenta na razmeđu žudnje i ironije*, „Novi izraz, časopis za književnu i umjetničku kritiku” 2003, nr 19, s. 137.

⁵ M. Salwa, *Estetyka ogrodu. Między estetyką i ekologią*, Kraków 2006, s. 80.

⁶ Powieściowe wcielenia motywu ogrodu w twórczości bośniackiego autora omawia Dijana Hadžizukić w artykule *Istočnjački vrt u romanima Dževada Karahasana*, w: *Muslim East in Slavic Literatures and Cultures*, red. G. Czerwiński et al., Białystok 2019, s. 65–76. Autorka koncentruje się na wybranych powieściach Karahasana, analizując relację między ogrodem i materiałem tekstu na podstawie znaczenia i funkcji islamskiego ogrodu jako miejsca i scenarii akcji. Interpretacja zaproponowana przez Hadžizukić ogranicza się ściśle do ram wyznaczonych przez treść omawianych tekstów literackich, w zasadzie bez odniesień do opracowań pozwalających szerzej skontekstualizować tę twórczość.

Karahasana sprawia, że *Księgę ogrodów* można potraktować jako kolekcję autor-
skich, złożonych w autonomiczne dzieło wyobrażeń na temat ogrodów, a także
jako antologię tekstów, które wchodzą w dialog z innymi utworami Karahasana,
przywołują, parafrazują, rozwijają bądź też antycypują realizacje prozatorskie
tego toposu.

Autorski gest konstruowania *Księgi ogrodów* – dobór tekstów, różnorodność
i przeplatanie motywów, zestawianie ich ze sobą w różnych konfiguracjach i kon-
tekstach – łatwo można skojarzyć z greckim źródłosłowem terminu *antologia*,
oznaczającym zbiór czy też bukiet kwiatów⁷. Zaproponowana przez bośniackiego
pisarza strategia przetwarzania amorficznej materii wyobrażeń w opowieść,
w tekst, a cyklu tekstów w antologię przywodzi na myśl uważne i troskliwe, a nade
wszystko kreatywne działanie ogrodnika, który przekształcając żywioł natury
w porządek kultury, dany mu do dyspozycji świat przyrody, fizyczną rzeczywistość
osadza w tym, co estetyczne, etyczne i znaczące. Pisarz podobnie jak ogrodnik
przyjmuje na siebie rolę pośrednika między obiema sferami. Ogród jest prze-
pisywaniem dzieła Boga, w tym sensie okazuje się podobny do Księgi, można
go czytać i zapisywać niczym tekst wypełniony Bożymi znakami. Podobnie jak
Księga „umożliwia spotkanie dwóch światów – widzialnego i niewidzialnego,
ludzi i duchów, rzeczywistego i wyobrażonego [...] rozdzielonych wiecznym po-
rządkiem uniwersum” (37).

W tym podejściu wybrzmiewa wschodnia, osadzona w mużułmańskiej trady-
cji idea ogrodu. W pierwszym eseju, zatytułowanym *Sjene vrta (O jeziku vrta)*
(Cienie ogrodu [O języku ogrodu]) Karahasana wydobywa z niej to, co z perspek-
tywy pisarza wydaje się najistotniejsze, przypomina, że

ogrody w islamskiej kulturze funkcjonują niczym mowa, istnieją jako mowa i są mową –
są konstrukcjami materialnych elementów, które wskazują poza siebie i poprzez napięcie,
które stwarzają w stosunku do swego idealnego źródła, generują znaczenie (43).

Autor ujmuje tę relację za pomocą zapożyczonych ze strukturalizmu kategorii
lingwistycznych: językiem jako systemem, a więc *langue* dla mowy, czyli *parole*
ziemskich ogrodów, tych publicznych i tych przydomowych, pałacowych i działko-
wych, jest raj – „czysty język” (51). Islamski ogród to zarazem „eschatologiczne
schronienie” (49), w którym zaczyna się i do którego zdąża świat stworzony
przez Boga. Nie przez przypadek przestrzennymi odpowiednikami początku
i końca w realnym świecie są dwie odmiany ogrodu: harem – zakazane i święte
miejsce narodzin – oraz cmentarz – domena śmierci (21).

⁷ *Antologia* [hasło], oprac. T. Kostkiewiczowa, w: M. Głowiński et al., *Słownik terminów lite-
rackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 34.

Arabeska

Układ odniesienia dla myślenia o świecie w kategoriach opowieści, tekstu, pisania i odczytywania stanowi *Księga tysiąca i jednej nocy* – literackie arcydzieło Orientu. Ma ono wartość nie tylko jako źródło motywów, symboli, mądrości i fabuł – analizowanych przez Karahasana w dwu pierwszych esejach *Sjene vrta* (Cienie ogrodu) oraz *Žena kao vrt (Šeherezadina škola ljubavi)* (Kobieta jako ogród [Szkola miłości według Szeherazady]), równie mocno rezonuje jako inspiracja w wymiarze kompozycyjno-narratologicznych rozwiązań, stosowanych przez bośniackiego pisarza zarówno w obrębie poszczególnych esejów, jak i w planie konfiguracji całego zbioru.

W konstrukcyjnym zamyśle *Księgi tysiąca i jednej nocy* Karahasan rozpoznaje zasadę arabeski, będącej wszakże jedną z podstawowych form plastycznych w aikonicznej (stroniącej od wizerunków postaci ludzkich i antropomorfizmu) kulturze islamu. Arabeska – oparta na motywach roślinnych i/lub geometrycznych, misternie splecionych i powtarzających się bez początku i końca, łącząca wielość w jedność, odzwierciedla rytm kosmosu, ujawnia geometrię i proporcje tkwiące w przyrodzie, a w wymiarze aktu kreacji obrazuje drogę poszukiwania (idei) Nieskończoności i Wieczności⁸. Jest nie tylko użytecznym i efektownym elementem dekoracyjnym, wykorzystywanym w ceramice, malarstwie, kaligrafii, budownictwie oraz w przypominających labirynt wzorach dywanów i ogrodów, lecz także zamienioną w ornament wizualizacją doświadczenia mistycznego/duchowego.

Karahasan dostrzega zasadę arabeski w *Księdze tysiąca i jednej nocy* po pierwsze w misternej konstrukcji narracyjno-tematycznej, która wokół fabularnej osi „zbiera i wiąże w sobie bezlik wszystkich nieskończone różnorodnych elementów/wątków” (69), odnosząc wielość do jedności⁹. Po drugie, w układzie poetyckim cyklu, opartym na co najmniej dwóch centralnych punktach (początek i finał historii Szeherazady i Szachrijara) i powstających między nimi napięciach, polegającym również na zwielokrotnionej grze symetrii bohaterów, miejsc, zdarzeń, rekwizytów, jak i na sensotwórczych relacjach przeciwieństw – tego, co zewnętrzne i wewnętrzne, co jawne i ukryte, aktywne i pasywne, opowiedziane i przemilczane, żeńskie i męskie... Widziane z tej perspektywy dzieło przypomina namalowaną arabeskę, która „przedstawia ruch”, ale też sprawia wrażenie, „że sam obraz się porusza niczym strumienie prądu w polu elektrycznym” (70). Wzór arabeski często bywa ujęty w formę koła, łączącą powtarzające się w nieskończoność barwne detale: symbole, abstrakcyjne kształty, kręte linie, bujne wzory liści, kwiatów i zwierząt, które splecione razem mają unaoczniać

⁸ E. Machut-Mendecka, *Archetypy islamu*, Warszawa 2006, s. 162.

⁹ Ibidem.

pojęcie raju¹⁰. Podobnie *Księga tysiąca i jednej nocy* prowadzi nas przez rozmaite narracyjne ścieżki, przez nawracające w różnych konfiguracjach tematycznych i znaczeniowych motywy, wśród których kluczowy jest właśnie ogród. Pojawia się on w opowieści w wielu odsłonach, a także stanowi kompozycyjne centrum całego cyklu – tworzy „krąg kręgów”, w którym „każdy segment jest pomniejszonym modelem całej figury” (35), jest *imago* całości.

Według tradycji islamu – która nie wykształciwszy autonomicznej koncepcji sztuki, rozstrzyga o pięknie po pierwsze w kontekście relacji człowieka z Bogiem, a po drugie z perspektywy pragmatycznie zorientowanej myśli naukowej, głównie z zakresu geometrii oraz optyki – wartość plastycznych przedstawień tkwi nie w ich przedmiotowym, figuratywnym, mimetycznym charakterze (te właściwości są uznawane za naruszenie tabu, za przejaw uzurpacji w stosunku do Stworzyciela), lecz – czego przykładem może być właśnie arabeska – w akcie widzenia będącym formą percepcji duchowej, intensywnym przeżyciem boskiej pełni, dotknięciem nieskończoności¹¹. Zgeometryzowane kształty plecionki okazują się w tym ujęciu czymś więcej niż dekoracyjnym ornamentem. Są mianowicie komunikatem płynącym z duchowego wnętrza artysty, który za sprawą proporcji i harmonii unaocznionych w abstrakcyjnych formach zbliża się do istoty aktu kreacji, doświadcza jego metafizyki¹².

Karahasan postępuje zgodnie z tą regułą, odczytując na nowo, w sposób destabilizujący przyjęty schemat interpretacyjny, orientalną baśń o Szeherazadzie. Stanowi ona dla bośniackiego pisarza, a zarazem uniwersyteckiego wykładowcy literatury, wielowymiarowy układ odniesienia. Staje się jednym z dominujących tematów we wspomnianych esejach *Sjene vrta* i *Žena kao vrt*, gdzie jest rozpatrywana w planie języka, budowy fabuły oraz sposobów kreowania postaci, a przede wszystkim pod względem kulturowych uwarunkowań i filozoficznych konotacji. Rozważania te prowadzą Karahasana do tezy o symbolicznej tożsamości kobiety i ogrodu jako cielesnych znaków obecności Dżanny (zapowiedzianego w Koranie Raju) w świecie stworzonym przez Boga. Karmią i same są pokarmem, dowodzi eseista, są też „pięknem i ozdobą”, „chlebem i zabawą, trudem i odpoczynkiem” (89), są również zapowiedzią ostatecznej harmonii. Już choćby ta próbka Karahasanowskiej analizy kulturowo-literackich figur ukazuje, w jakim zakresie arabeska rozumiana jako widzialny wzór wewnętrznej struktury Stworzenia może zostać wykorzystana jako klucz służący deszyfrowaniu języka i znaczeń tego przekazu. Doświadczenie estetyczne zyskuje tu moc narzędzia interpretacyjnego,

¹⁰ Z. Żygulski, *Sztuka turecka*, Warszawa 1988, s. 80.

¹¹ Vide S. H. Nasr, *Idee i wartości islamu*, Warszawa 1988; idem, *Islamic art and spirituality*, Albany 1987; T. Majda, *Idea piękna w sztuce islamu*, „Alma Mater. Miesięcznik Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2002, nr 46, s. 20–22.

¹² E. Machut-Mendecka, op. cit.

także w sensie głębokim, dotyczącym samopoznania podmiotu za pomocą wytworów kultury. W tym punkcie Karahasana zbliża się do Carla Gustava Junga, który podkreślał rolę tak baśni, jak i obrazu (np. krewniaczki arabski – mandali) w procesie indywiduacji¹³.

Zaczerpnięta z *Księgi tysiąca i jednej nocy* kompozycyjna zasada arabski dobrze współbrzmi z poetyką eseju opartą na dialektyce fragmentu i całości, preferującą meandryczne konstrukcje tekstowe i efektowne zapętlenia myśli penetrującej pogranicza literatury, filozofii i teologii. Zarówno struktura poszczególnych tekstów, jak i architektonika całego zbioru unaocznia wewnętrzną logikę aktu pisania i leżący u jego podstaw wielokierunkowy ruch wyobraźni autora, który próbuje utwór literacki, a dokładniej rzecz ujmując – wywołane przezeń doświadczenie estetyczne i stabilizujące jego dynamikę ramy intelektualne, uczynić probierzem poszukiwanego sensu. W eseju *Kroz skrivene vrtove* (Poprzez ukryte ogrody) odnajdujemy myśl, którą można potraktować jako autodefinicję własnej pozycji jako eseisty, czyli owego specyficznego podmiotu „piszącego sobą”¹⁴. W przypadku Karahasana pisanie staje się praktyką poznawczą, która ma charakter zwrotny: „[...] człowiek doświadcza świata głównie tak, jak doświadcza siebie samego, a więc zgodnie z tą regułą objaśnia świat sobą, a siebie światem” (101).

Arabeska jako wzorzec konstrukcyjny, jako intelektualno-estetyczny koncept stanowiący podstawę autorskiego gestu, antologizowania realizuje się także przez symetryczne zestawienia zjawisk w funkcji pojęciowych centrów wywodu (punkt), do których pisarz powraca (okrąg) z różnym natężeniem, w zmieniających, wielopoziomowych kontekstach w toku kolejnych esejów (linia), wydobywając potencjał symboliczny z ich wieloznaczności, z powstających między nimi homologii, podobieństw, połączeń, a także różnic i napięć (114, 121). Na plan pierwszy w *Księdze ogrodów* wysuwają się takie połączenia motywów, jak: porządek kosmosu i system społeczny, harem i cmentarz, ogród i pustynia, park i ruiny. Nazywane przez Karahasana „figurami myślenia” tworzą język symboliczny, który z jednej strony jest ponadczasowy i należy do uniwersalnej, źródłowej czy też przedkulturowej sfery *numinosum*, z drugiej zaś ulega rozpodobnieniu w ramach różnych tradycji kulturowych. Przede wszystkim zyskuje

¹³ Według Carla Gustava Junga w procesie indywiduacji – który oznacza samopoznanie, wewnętrzny rozwój człowieka polegający na poszukiwaniu więzi między porządkiem ziemskim i kosmicznym – drogowskazem stają się symbole. Zarówno wizualne, jak i słowne wyobrażenia symboliczne stanowią odbicie ludzkiej *psyche*. Stąd też mandalę szwajcarski psychoanalityk wykorzystywał w pracy terapeutycznej z pacjentami jako formę mediacji między sferą wewnętrzną człowieka i porządkiem zewnętrznym, jako narzędzie przekształcania chaosu w kosmos (vide m.in. C. G. Jung, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, tłum. M. Starski, Poznań 1993).

¹⁴ R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 11–14.

osobne wykładnie w określonych systemach religijno-kulturowych, takich jak bliskie bośniackiemu autorowi islam i chrześcijaństwo, ale też fascynujące go starożytne systemy ezoteryczne, którym poświęca oddzielny esej *Kroz skrivene vrtove*. Każdy z symboli należących do tego języka w zależności od swych kulturowych i historycznych ram wypełnia się konkretną treścią, wytwarza odrębne pola znaczeń.

Karahasan ukazuje ów mechanizm kulturowego rozpodobnienia na przykładzie toposu pustyni, który porusza pisarza przede wszystkim przez swe literackie/tekstowe artykulacje. Impulsem do rozważań podjętych w eseju *Vrt i pustinja* (Ogród i pustynia) jest pewien niezrealizowany pomysł literacki, nigdy nienapisany tekst (opowiadanie lub dramat), pomyślany jako autorska parafraza *Kuszenia świętego Antoniego* Gustawa Flauberta, dzieła, które na pewnym etapie drogi twórczej stało się dla Karahasana, co sam przyznaje otwarcie, jedną z literackich obsesji (129). Ośrodkiem rozważań bośniacki autor czyni zestawienie wyobrażeń dotyczących pustyni, zdeponowanych w tradycji chrześcijańskiej oraz w imaginarium islamu. Dla chrześcijan pustynia to przestrzeń obca. Krajobraz śmierci. To przestrzeń kuszenia, miejsce spotkania z demonem, miejsce, w którym świętość zostaje poddana próbie. To pustka, którą umysł anachorety mierzącego się z nadprzyrodzoną rzeczywistością, ale też ze sobą samym, z własną nieświadomością, z rozbrzmiewającymi w nim pytaniami, wypełnia fantastycznymi obrazami (139). To tu asceza sięga granic życia, tu również zawieszeniu ulega naturalny porządek rzeczy:

Pustynia jest miejscem cudów, miejscem, w którym wszystko jest możliwe. Na pustyni najlepiej można zrozumieć porządek kosmosu, ponieważ właśnie pustynia stawia go pod znakiem zapytania – jasne, hierarchiczne rozdwojenie oraz stałość pojedynczych form i stopni istnienia, które w normalnym świecie mogą zostać naruszone jedynie przez cud, na pustyni nie są respektowane. Tylko na pustyni mogą się spotkać Jezus i nieczysty (142–143).

Z kolei w islamie pustynia stanowi rodzaj międzyprzestrzeni, nigdzie w Koranie nieopisanej i niezdefiniowanej (143). „Islam nie zna pustelników” – przypomina bośniacki autor (139). Oswojona przez nomadów jest drogą i codziennością, ale też znakiem wieczności: „Pustynia w islamie jest spokojną dyskretną obecnością, samą obiektywnością. W kulturze islamskiej pustynia funkcjonuje jako obraz, w którym myśl, idea, abstrakcyjny fenomen zyskują klarowną widzialność, poprzez który manifestuje się czas” (144–145). To miejsce, gdzie można „pojąć ciałem, jak bardzo mieli rację pitagorejczycy mówiący o współtłotności człowieka (mikrokosmos) ze światem (makrokosmos)” (144). W islamie podobne znaczenia i funkcje do tych, które w chrześcijaństwie przypisuje się pustyni, przejmuje ogród. To on jest miejscem cudownych zdarzeń, metamorfoz, wizji, kontemplacji, gdzie rozmawia się z dżinami oraz zmarłymi.

Zaproponowana w eseju *Vrt i pustinja* konfrontacja wyobrażeń związanych z toposem pustyni przypomina o niezrealizowanym projekcie „leksykonu fundamentalnych wyobrażeń kultury islamu i chrześcijaństwa”, którego współpomysłodawcą był przyjaciel pisarza, bośniacki franciszkanin Mile Babić. Obaj twórcy chcieli w ramach planowanego kompendium zweryfikować, jak różne idee i pojęcia oraz stanowiące ich unaocznienie obrazy działają na gruncie islamu i chrześcijaństwa. Przyczyną, dla której zarzucili prace nad leksykonem było to, że już samo sporządzenie listy miejsc wspólnych obu religii okazało się zadaniem trudnym do wykonania, między innymi dlatego, że niektóre kategorie mocno zakotwiczone w jednej religii, w drugiej nie mają swych odpowiedników. Jednak o wiele istotniejsze dla zrozumienia przyczyny, ale i znaczenia owego „pisarskiego niepowodzenia” Karahasana wydają się jego nieufność i dystans wobec symboli oraz metafor, wynikające z osobistego doświadczenia skutków ich nadużywania i fetyszyzowania w okresie bratobójczej wojny w Bośni i Hercegowinie w latach dziewięćdziesiątych XX w. Sugestywnie ów proces wypierania oswojonej rzeczywistości, wypełnionej bliskimi ludźmi, konkretnymi zdarzeniami, osobistymi przeżyciami i wspomnieniami, przez wielkie narracje i zinstrumentalizowane politycznie symbole autor *Księgi ogrodów* ukazuje na przykładzie losu Sarajewa, miasta, z którym związał własną egzystencję:

A kiedy w takim czasie miasto, w którym spędziście większą część swojego życia, poddane jest planowemu niszczeniu, kiedy, by tak rzec, scena Waszego życia, miejsca, które Was pamiętają i zaświadczać o Waszej obecności na świecie, przestają istnieć, kiedy Wy sami zaczynacie wątpić, czy aby na pewno przeżyliście życie, które pamiętacie – w takiej chwili bez wątpienia zębna jest, a dla Was nie do zniesienia przemiana Waszego miasta w symbol (152).

Słowa te zapowiadają temat i ton kolejnej opowieści o ogrodach, ku której niejako zmiierzają różne, dotychczas „rozwidlające się” wątki, poruszane przez pisarza we wcześniejszych esejach. Zostaje ona rozpisana na dwa teksty – *Vrt i pustinja* (podrozdziały 5 i 6) oraz *Ruševinski pejzaž kao vrt* (Pejzaż ruin jako ogród) – i tworzy przestrzeń, w której meandryczne, wielowątkowe rozważania zostają osadzone w geograficzno-kulturowym oraz autobiograficznym konkrezie. Autor uzasadnia ten zabieg jego walorami mnemotechnicznymi. Twierdzi mianowicie, że trwałość świata, w którym zadomowiliśmy się i który zapamiętaliśmy, zależy od tego, czy związaliśmy z nim istotne dla nas sensory, znaczenia oraz historie i wypełniające je wydarzenia i postaci (153). To te elementy stają się impulsem do odtworzenia obrazu rzeczywistości, do której przestaliśmy mieć bezpośredni, fizyczny dostęp. Autorefleksyjność szczególnie silnie wybrzmiewająca w tych partiach *Księgi ogrodów* staje się polem negocjacji między doświadczeniem tego, co archetypowe (czego wizualizacją jest arabeska), a jednostkową, samozwrotną ekspresją, charakterystyczną dla eseju.

Ogród i pamięć

W obu wymienionych tekstach wspomnienie i wyobraźnia twórcy stają się instancją legitymizującą istnienie świata zdewastowanego czy też wymazanego przez wojnę. Przywracają go do istnienia w formie tekstowego obrazu, który nie tylko rekonstruuje rzeczywistość, ale również ją przekracza. W tym kontekście ogród, przyjmujący postać parku, cmentarza, a nawet ruin, zyskuje status figury pamięci. Konfiguruje ona pytania o tożsamość budowaną w dialogicznym połączeniu człowieka i miejsca. Karahasan (re)konstruuje własną, filozoficzno-antropologiczną topografię Sarajewa. Jest ona nie tylko wyrazem silnego przywiązania pisarza do miasta i zadomowienia w nim, lecz także konstruktem o właściwościach hermeneutycznych. Skomponowany przez pisarza z wybranych, aksjotycznych elementów krajobraz służyć ma jako medium duchowej mapy społeczności zamieszkującej Sarajewo. Karahasan poszukuje w miejskim pejzażu uobecnień podzielanych przez nią wartości. Za pośrednictwem języka archetypów próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak w tym pejzażu kulturowo zinterpretowanym ujawniają się określone treści konstytutywne dla (niezwykle wyrazistej) tożsamości miasta, ale także – szerzej – dla bośniackości. Tę część antologii otwiera opis parku położonego w centralnej, habsbursko-osmańskiej części stolicy. Miejski Park, przez sarajewian zwany po prostu Parkiem, składa się z dwóch części, „jak każda elipsa ma dwa centra” (169). Dolna część została urządzona w typowym dla środkowoeuropejskich parków manierystycznym stylu, o którym Karahasan pisze, że zdaje się być rezultatem działania niejako wbrew prawom natury: woda płynie do góry, ścieżki uporządkowano w geometryczny wzór, korony drzew przycięto w regularne kule, kwiaty uformowano w zgeometryzowane klomby, a całość przypomina kolorowy wachlarz (157–158). Opisaną mnogość kształtów i kolorów bośniacki autor kojarzy z jednej strony z wieloreligijnością, wielokulturowością i multietnicznością Mitteleuropy, która odcisnęła swe piętno na sarajewskim krajobrazie w czasach austro-węgierskich; z drugiej zaś stawia pytanie, czy w tym koncepcie, opartym na wyrafinowanej estetyzacji i „manierystycznym usztucznieniu przyrody”, nie wybrzmiewa charakterystyczna dla środkowoeuropejskiego odczucia świata nieufność wobec „spontaniczności, naturalności, nieopanowanej i otwartej szczerości” (158); czy w artyficyjności dolnego parku nie wyraża się potrzeba ich ujarznienia?

W odróżnieniu od dolnego górny park jest przestrzenią nieuledaną, przez to nieoczywistą i w pewnym stopniu nieprzewidywalną. Jest miejscem, w którym do głosu dochodzi natura. Pośród dziko rosnącej, gęstej roślinności, w cieniu drzew można dostrzec stare muzułmańskie kamienne nagrobki, pozostałości po dawnym, nieczynnym już dziś mizarze. Choć otwarty i dostępny dla wszystkich, wydaje się zarazem ukryty, intymny i nieprzystępny. Także jego semantyka jest inna.

O ile dolny park stanowi przestrzeń (w rozumieniu zachodnioeuropejskim) publiczną, służącą integracji miejskiego żywiołu, ludzi z różnych, często odległych od siebie grup społecznych, o tyle część górna sprzyja innemu rodzajowi komunikacji: „Tu komunikuje się na sposób dużo głębszy i bardziej szczerzy niż w rozmowie, tu komunikuje się dotykiem, miłością i modlitwą” (165). Według Karahasana są one emanacją języka Matki Księgi, języka *samego-w-sobie*, którym nie można skłamać i którym nie da się zmieniać rzeczywistości, ale można ją pokazywać taką, jaka jest (165–166). Jeśli park potraktować jak lustrzane odbicie miasta, powiada Karahasan, to górna część odsłania inne, skrywane oblicze bośniackiej stolicy, odzwierciedla podskórny, niewidoczny prąd jej tożsamości. Unaocznia zarazem ważną właściwość ogrodu w kulturze islamu: jest on „przestrzenią, w której zostają odsłonięte inne czasy i inne sposoby istnienia, przestrzenią, w której człowiek odkrywa swą istotową samotność, a wspólnota rozpoznaje swoje granice” (171). W tak skonstruowanym opisie Parku ponownie odnajdujemy podwójność zastosowaną w funkcji zasady kompozycyjnej. Porządkuje ona zarówno opis konkretnego miejsca, jak i interpretację, będących dlań obiektywizującym układem odniesienia, toposów pustyni i ogrodu oraz implikowanych przez nie źródłowych wyobrażeń i głębokich sensów, węzłowych dla współtworzących bośniacką kulturoserę islamu i chrześcijaństwa. W działaniu tym należy dostrzec próbę odnalezienia rejestrów długiego trwania, jakości stałych, które dawałyby oparcie dla współobecności i dialogu obu formacji religijno-kulturowych (ucieleśnionego m.in. w instytucji dobrosąsiedztwa kulturowego zwanego z turecka *komşuluk*) w warunkach, gdy naruszone zostały zasady współistnienia¹⁵.

Karahasan kontynuuje temat Bośni i Sarajewa w ostatnim z cyklu tekście *Razvalinski pejzaž kao vrt*, tym razem rozpisując narrację na trzy spletające się ze sobą opowieści poświęcone fenomenowi ruin. Elementem porządkującym lekturę sarajewskiego pejzażu poddanego procesom entropii i destrukcji czyni rozróżnienie genologiczne na: ruiny domu, ruiny reprezentacyjnego budynku użyteczności publicznej oraz ruiny nowoczesnego wysokościowca. Pierwszemu typowi ruin Karahasan przypisuje rolę strażnika wspomnień (o rodzinie, ludziach zamieszkujących istniejący tu niegdyś dom) (183). Przywołuje doświadczenie z okresu własnego dzieciństwa, by opisać mnemoniczny mechanizm aktywizowany za pomocą dziecięcej zabawy pośród pozostałości domostwa. Na podstawie śladów przechowywanych przez rozwalisko wyobraźnia bawiącego się chłopca podsuwa swojskie obrazy, odtwarza poszczególne pomieszczenia, codzienne

¹⁵ Nad tym, w jaki sposób w warunkach wojny sąsiedzka zażyłość, stanowiąca w Bośni elementarną formę regulacji wielokulturowej koegzystencji, zmienia się w „intymną zbrodnię”, zastanawia się Xavier Bougarel w tekście *Dobro susedstvo i intimni zločin*, w: K. Bougarel, *Bosna. Anatomija rata*, tłum. J. Stakić, Beograd 2004, s. 118–142.

czynności mieszkańców i ich rodzinne rytuały, „wywołuje” konkretne ludzkie życie i los. Drugi gatunek ruiny jest ściśle związany z doświadczeniem oblężenia Sarajewa przez wojska serbskie podczas wojny w latach dziewięćdziesiątych XX w. Karahasan ukazuje jego naturę na przykładzie Instytutu Orientalistycznego, gmachu wzniesionego przez władze austro-węgierskie. W 1992 r. budynek został ostrzelany z granatników, a ogień pochłonął bogate zbiory książek, bezcennych archiwaliów, zabytkowych rękopisów o niezmierzonej wartości nie tylko dla Bośni, ale także dla światowego dziedzictwa. Pisarz wyjaśnia – uosabiający wiedzę i pamięć pokoleń obiekt został zniszczony przez „barbarzyńców”, którzy wystąpili przeciw kulturze pisma i ukształtowanej w jej łonie historiografii z pozycji plemiennej pseudopamięci i pseudomitu (186), wyrastających z oralnego żywiołu pieśni epickiej, sławiącej walkę i wojowników¹⁶. W trzecim przypadku bośniacki pisarz obiera za przedmiot rozważań zniszczony wysokośćowiec ze szkła i stali, jeden tych budynków przypominających wielkie lustro. Łudząco do siebie podobne, jak każde lustro puste, pozbawione właściwości i „doskonale obojętne [...] w taki sam obojętny sposób odbijają śródziemnomorski, tropikalny i polarny pejzaż” (191–192). Tego rodzaju budowla czy też raczej konstrukcja, odmiennie niż „tradycyjne ruiny”, niszcząc, nie przeobraża się w inną formę istnienia, ale osuwa się w nicość.

Autor *Księgi ogrodów* traktuje ruiny jak tekst i proponuje taki tryb ich odczytywania, który pozwoli uchwycić przejawy poetyki i semantyki rozpadu. W swym projekcie hermeneutyki pejzażu ruin bośniacki twórca za punkt orientacyjny obiera kategorię *aisthesis*, którą definiuje po prostu jako „poznanie za pośrednictwem doświadczenia i doświadczone poznanie” (189). Ten typ poznania zakłada tymczasową identyfikację z przedmiotem, możliwą dzięki empatycznemu przekroczeniu własnych egzystencjalnych ograniczeń podmiotu poznającego, co autor uznaje za progowy warunek rozumienia. Przy czym taki tryb lektury sprawdza się w przypadku „tradycyjnych ruin”, czyli obiektów, na których odcisnęła swój ślad historia. Najważniejszym wyznacznikiem poetyki rozpadu jest stosunek każdego z gatunków ruin do czasu. Pozostawione siłom przyrody szczątki domu rodzinnego organicznie roztapiają się w naturalnym ekosystemie. Kultura powraca do natury. Z kolei rumowisko zabytkowego budynku Instytutu Orientalistycznego odsyła nas do archiwum wspólnotowej pamięci, „odkrywa kulturowe struktury społeczeństwa, w którym [ów budynek] powstał, i społeczeństwa, które z niego korzystało” (192). W tym przypadku

¹⁶ O trwałości tradycyjnych epickich form przekazu ustnego, związanej z nimi kultury wojny i etosu bohaterskiego oraz ich wpływie na wojenną mobilizację w latach dziewięćdziesiątych w Jugosławii pisał m.in.: I. Žanić, *Prevarena povijest: guslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990.–1995. godine*, Zagreb 1998; idem, *Ustne dziennikarstwo polityczne*, tłum. D. Cirić-Straszyńska, „Pamiętnik Słowiański” 1997–1998, t. 47/48, s. 133–160.

ruina jest w ciele wspólnoty niczym niezabliźniona rana, której towarzyszą bóle fantomowe. Natomiast temporalna logika rozpadu szklanego wieżowca – czy mowa o charakterystycznych biurowcach w centralnej części miasta, czy też o siedzibie parlamentu Bośni i Hercegowiny, zniszczonych w czasie ostrzału Sarajewa – zachowuje w sobie właściwości lustra, które odzwierciedla obraz istniejący „tu i teraz”, jest „absolutną współczesnością, która nie pamięta i niczego nie zapowiada” (193). Ten typ ruiny przechodzącej wprost (czyli także bez starzenia się) z istnienia w niebyt – gorzko zauważa pisarz – ucieleśnia stosunek współczesnego człowieka do śmierci. Już sama wertykalność szklanego wysokościewca jest jałowa, ponieważ wyczerpuje się w jego materialnej konstrukcji i kształcie i nie odsyła do transcendencji. Do takiego miejsca nie powrócą dusze zmarłych (196). W swej ahistoryczności „nie jest [ono] ani znakiem, ani znakową strukturą”, „nie wskazuje na nic poza samym sobą”, a zatem „jest samym rozpadem” i „nieobecnością formy” (195). O ile zatem melancholijny, nostalgiczny obraz „tradycyjnych ruin” domów z duszą i budynków z historią niesie w sobie wiarę w to, że ich rozpad i koniec nie są całkowicie nieodwracalne, że odzyskają życie i spotencjalizują znaczenia w porządku pamięci, o tyle dystopijna wizja „groteskowo zdeformowanej stalowej konstrukcji”, opresyjnego w swej nijakości nie-miejsca, „czarnej materii” (193) osuwającej się w nicość, bezsens i zapomnienie, wyraża strach, że oto – jak powiada pisarz – nadchodzi czas barbarzyńców, co więcej, że „barbarzyńcy już są między nami. W nas?”.

Widmowa ruina supernowoczesnego wieżowca wydaje się zatem przeciwieństwem ogrodu postrzeganego jako przestrzeń działania wyobraźni wiedzionej potrzebą piękna, jako miejsce wychylone ku innym wymiarom rzeczywistości, a także – co w *Księdze ogrodów* wybrzmiewa najmocniej – jako cień i obietnica raj. Dlatego też domykająca Karahasanowską kolekcję ogrodów opowieść o pejzażu ruin, a zwłaszcza namysł zogniskowany wokół zagadnień estetyki rozpadu i wojennej logiki niszczenia, które odcisnęły swe piętno w pejzażu współczesnego Sarajewa i Bośni, zmusza nas do ponownego zapytania o zamysł antologizacyjnego gestu eseisty. Czy zatem pesymistyczna refleksja na temat ponowoczesnej formuły przemijania, funkcjonującego wyłącznie na zasadzie negacji, nie unieważnia pomysłu skomponowania autorskiej antologii na wzór ogrodu? Rozstrzygnięcie przynosi epilog umieszczony wraz z *Glossarium* na końcu cyklu, a zatytułowany *Argumentum*. W tym krótkim zapisie autor niejako na zasadzie *argumentum a contrario* wzmacnia antologijny koncept księgi-ogrodu, a zarazem księgi jako kolekcji ogrodów. Bośniacki pisarz w tekście tym jasno określa własną pozycję poznawczą i twórczą, wskazując kluczowe punkty, w których jest ona zakotwiczona: tradycje literackie muzułmańskiego świata, suficką mistykę, prawdę Objawienia. W perspektywie tych odniesień ogród, podobnie jak i Księga,

jest nie tylko refleksem boskiego świata na Ziemi, ale także jako dzieło wspólne Boga i człowieka idzie pod prąd ludzkiej, demiurgicznej pychy, która napędza zmierzającą donikąd nowoczesność.

* * *

Podsumowując rozważania na temat *Księgi ogrodów* jako dzieła o charakterze antologijnym, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny kontekst. Otóż od końca lat dziewięćdziesiątych XX w. bośniacka przestrzeń literacka upodobała sobie antologię, widząc w niej sprawdzony sposób (auto)prezentacji twórczości powstałej i powstającej na tym terenie, a tym samym narzędzie nie tylko kanono-, ale i kulturotwórcze¹⁷. Potrzeba uporządkowania polilogicznej sceny literackiej współtworzonej, ale i podzielonej między Boszniaków, Chorwatów i Serbów stała się szczególnie paląca po rozpadzie Jugosławii i przyniosła nieprzebraną mnogość publikacji tego typu, przedstawiających w osobnych chrestomatiach dokonania różnych grup narodowych, a także środowisk i generacji. Na tym tle *Księga ogrodów* przynosi przewartościowanie antologijnego modelu mapowania pisarskiej twórczości Bośni i Hercegowiny. Przed wszystkim pozostaje dziełem na wskroś autorskim, zarówno w wymiarze formalnym, który trudno zredukować do etykiety postmodernizmu, jak i w planie treści, który za pomocą języka archetypów scala filozoficzny namysł, literackie i kulturowe dociekania i autobiograficzne zapisy w meandryczny tekstowy wzór. Należy go czytać tak, jak kontempluje się plastyczny kształt arabeski. Zaprojektowany w Karahasanowskiej antologii, mądrościowy tryb lektury pozwala zbliżyć się do orientalnych źródeł bośniackiej kultury w sposób wolny od podszytych egzotyzmem schematów.

Bibliografia

- Antologia* [hasło], oprac. T. Kostkiewiczowa, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 34.
- Bougarel, Ksavije (Bougarel, Xavier), *Bosna. Anatomija rata*, Beograd 2004.
- Czyżewski, Krzysztof, Mutavelić, Ranka, Miletić Oručević, Tanja, Jackson, Brendan, Szumiński, Wiesław, *Księga Mostu. Knjiga Mosta. Book Bridge*, Sejny 2006.
- Hadžizukić, Dijana, *Istočnjački vrt u romanima Dževada Karahasana*, w: *Muslim East in Slavic Literatures and Cultures*, red. G. Czerwiński, A. Konopacki, A. Buras-Marciniak, E. Maksimowicz, Białystok 2019, s. 65–76.

¹⁷ J. Kornhauser, *Literatura bośniacko-hercegowińska*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 5–6, s. 277.

- Jung, Carl Gustav, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, tłum. M. Starski, Poznań 1993.
- Karahasan, Dževad, *Doniesienia z krainy ciemności*, tłum. M. Waligórski, Sejny 2007.
- Karahasan, Dževad, *Knjiga vrtova*, Sarajevo 2004.
- Karahasan, Dževad, *Sarajewska sevdalinka*, tłum. D. Ćirlić-Straszyńska i J. Pomorska, Sejny 1995.
- Kodrić, Sanjin, *Postmoderniziranje Orijenta na razmeđu żudnje i ironije*, „Novi izraz, časopis za književnu i umjetničku kritiku” 2003, nr 19, s. 135–139.
- Kornhauser, Julian, *Literatura bośniacko-hercegowińska*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 5–6, s. 275–283.
- Machut-Mendecka, Ewa, *Archetypy islamu*, Warszawa 2006.
- Majda, Tadeusz, *Idea piękna w sztuce islamu*, „Alma Mater. Miesięcznik Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2002, nr 46, s. 20–22.
- Nasr, Seyyed Hossein, *Idee i wartości islamu*, Warszawa 1988.
- Nasr, Seyyed Hossein, *Islamic art and spirituality*, Albany 1987.
- Salwa, Mateusz, *Estetyka ogrodu. Między estetyką i ekologią*, Kraków 2006.
- Sendyka, Roma, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
- Żygulski, Zdzisław, *Sztuka turecka*, Warszawa 1988.
- Žanić, Ivo, *Prevarena povijest: guslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990.–1995. godine*, Zagreb 1998.
- Žanić, Ivo, *Ustne dziennikarstwo polityczne*, tłum. D. Ćirlić-Straszyńska, „Pamiętnik Słowiański” 1997–1998, t. 47/48, s. 133–160.

MAGDALENA BOGUSŁAWSKA – kulturoznawczyni, slawistka, polonistka. Autorka książek: *Teatr u źródeł. Teatr i dramat południowosłowiański wobec tradycji widowiskowych regionu* (2006) i *Obraz władzy we władzy obrazu. Artystyczne konceptualizacje wizerunku Josipa Broza Tity* (2015) oraz licznych artykułów naukowych z zakresu jugoslawistyki, serbistyki, macedonistyki, bosnistyki i montenegrystyki. Zajmuje się południowosłowiańskimi widowiskami kulturowymi, kulturą wizualną oraz praktykami artystycznymi na Bałkanach, a także kulturą socjalistycznej Jugosławii oraz pamięcią o komunizmie w krajach postjugosłowiańskich.